

Program artystyczny Teatru Rapsodycznego

ABSTRACT. Popiel Jacek, *Program artystyczny Teatru Rapsodycznego* [Artistic programme of Rhapsody Theatre]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 191-213. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

The history of the Rhapsody Theatre is one of the most dramatic chapters in the history of the 20th century Polish theatre. The group established in Cracow in 1941, managed by Mieczysław Kotlarczyk, was operating during the Nazi occupation as a clandestine theatre. In the first years after the end of World War II it played a significant role, realising the dreams of its founders from the time of Nazi occupation concerning the repertory programme of the theatre, in which the main place would be that of Polish Romantic and neo-Romantic writers. In 1953 the Rhapsody Theatre was closed for propagation of the „mistaken, antirealistic and mystic, ideologically hostile” artistic programme. It was reopened in 1957 on the wave of the post-October political thaw, but was finally liquidated by the authorities of the Polish People's Republic in 1967.

In the article the author discussed the fundamental assumptions of the artistic programme of the Rhapsody Theatre (sources of inspiration, similarities to the idea of the national theatre, theatre of the word as a theatre of imagination, the art of acting, rules of recitation).

Historia Teatru Rapsodycznego należy do najbardziej dramatycznych kart w dziejach polskiego teatru XX wieku. Zespół (w skład którego wchodził m.in. Karol Wojtyła i Danuta Michałowska) założony w Krakowie w 1941 r., kierowany przez Mieczysława Kotlarczyka, działał w latach okupacji jako teatr konspiracyjny. W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej odegrał znaczącą rolę, realizując okupacyjne marzenia twórców o programie repertuarowym teatru, w którym czołowe miejsce należy się dziełom polskich romantyków i neoromantyków. W 1953 roku Teatr Rapsodyczny zamknięto za propagowanie „błędnego, antyrealistycznego i mistycznego, wrogiego ideowo” programu artystycznego. Reaktywowany w 1957 r. na fali popaździernikowej odwilży, został przez władze PRL-u ostatecznie zlikwidowany w 1967 roku.

Historia Teatru Rapsodycznego po II wojnie światowej jest przejmującym, godnym osobnego opracowania, przykładem losu polskiej kultury i polskich twórców w zetknięciu z polityką PRL-u¹. W moim tekście,

¹ W badaniu dorobku Mieczysława Kotlarczyka i Teatru Rapsodycznego największe zasługi ma Jan Ciechowicz, autor wielu artykułów i książki pt. *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992. Bezcennym źródłem informacji, wspomnień jest książka „... trzeba dać świadectwo”. 50-lecie powsta-

poświęconym programowi artystycznemu zespołu Kotlarczyka, wydarzenia historyczne będą pojawiać się tylko w tle.

Od pierwszego okupacyjnego spektaklu podkreślano, że zespół Kotlarczyka realizuje nową, trudną do zdefiniowania formułę teatru. Początkowo przypuszczano, że to właśnie warunki czasu wojny i okupacji uzasadniały decyzję o rezygnacji z podstawowych elementów teatralności. I bynajmniej nie chodziło tu tylko o ubóstwo w dziedzinie zewnętrznych środków wyrazu (dekoracje, rekwizyty, kostiumy, światło, ruch i gest sceniczny). Problemem bardziej zastanawiającym była rezygnacja z konstruowania przez aktorów przedstawianych postaci jako ról, szerzej – odrzucenie kategorii „gry”, „przeżywania”, „wcielania” się jako metody aktorskiej. Ale to, co w warunkach wojennych fascynowało i zarazem budziło zastanowienie, niekiedy nawet gorące dyskusje, w okresie powojennym, kiedy okazało się, że Teatr Rapsodyczny kontynuuje wypracowaną w latach 1941-1945 stylistykę teatralną, stało się problemem do koniecznego zanalizowania i sklasyfikowania. Juliusz Kleiner, jeden z licznych grona uczonych zafascynowanych Teatrem Rapsodycznym, już w 1949 r. zachęcał do napisania „studium naukowego o koncepcji, środkach i metodach tej kameralnej i pozornie elitarnej sceny”, w którym zostałyby nakreślona „mapa genealogiczna, sieć faz poprzednich, podniet, pokrewieństw”².

Źródła, inspiracje, pokrewieństwa

Poglądy artystyczne Kotlarczyka ukształtowały się w okresie międzywojennym i w latach wojny i okupacji. Kotlarczyk wspominał w 1946 roku:

[...] najbardziej sugestywny teatr *Króla-Ducha* uniosłem z sobą w czerwcu 1941 przez zieloną granicę z Wadowic do Krakowa, jako jedyne uratowane swoje mienie, i taki teatr, teatr w całym tego słowa znaczeniu imaginacyjny, stający się, dziejący i rozgrywający w nieograniczonych wprost płaszczyznach i wymiarach wyobraźni poetyckiej, a poza wszelką realnością – zacząłem realizować z grupą młodych entuzjastów (wśród nich niezapomniany Loluś Wojtyła) i entuzjastek właśnie w czterech najrzeczywistszych ścianach krakowskich salonów [s. 45-46]³.

Teatru Rapsodycznego w Krakowie, wybór tekstów, komentarze i przypisy D. Michalowskiego, Kraków 1991.

² J. Kleiner, *Dramat Słowackiego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym*, „Odrodzenie” 1949, nr 46.

³ M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak i J. Popiel, Kraków [2002]. Książka zawiera wypowiedzi twórcy Teatru Rapsodycznego zamieszczone w pro-

To z okresu wadowickiego wywodziło się zainteresowanie aktorstwem Kazimierzy Rychterówny, artystki dzisiaj znanej już tylko wąskiemu gronu specjalistów. Kotlarczyk i Wojtyła poznali aktorkę podczas jej występów w Wadowicach. Ten pierwszy kontakt przerodził się w zafascynowanie. Przyszłym aktorom Teatru Rapsodycznego Rychterówna imponowała podstawami warsztatu aktorskiego, w którym umiejętnie łączyła doświadczenia z zakresu rzemiosła artystycznego z niebywałym wyczuciem wartości ideowych, myślowych interpretowanych tekstów (Rychterówna ukończyła filologię polską i klasyczną na Uniwersytecie we Lwowie, aktorstwa uczyła się pod kierunkiem Wandy Siemaszkowej i w teatrze Maxa Reinhardta). Wadowickim Rapsodykom najwyraźniej odpowiadał model drogi artystycznej, którą wybrała Rychterówna: w 1923 r. artystka porzuciła sceny zawodowe i całkowicie poświęciła się recytacji, upowszechniając kulturę słowa i poezję podczas niezliczonych recitali, prezentowanych nawet w małych miasteczkach, ponadto według własnej metody uczyła sztuki wymowy.

Z osiągnięć teatralnych międzywojennej epoki Kotlarczyk najwyżej cenił doświadczenia Juliusza Osterwy, zarówno gdy chodzi o określone dokonania sceniczne, jak i przemyślenia ideowe, dotyczące koncepcji sceny narodowej, sztuki aktorskiej i roli artysty we współczesnej rzeczywistości. Nie bez znaczenia był tu fakt spotkań i rozmów Kotlarczyka z twórcą Reduty w trudnych latach okupacji. Kotlarczyk wielokrotnie podkreślał, że nie można sobie wyobrazić historii Teatru Rapsodycznego bez duchowego i merytorycznego wsparcia Osterwy. Twórca Reduty pojawił się na okupacyjnym spektaklu *Rapsodów* Wyspiańskiego (30 V 1942 r.) i „odtąd pozostał już z nami i naszym teatrem do końca. Bywał u nas, mówił o rzeczy naszej radośnie, zapalał nas i bronił” (s. 60). Na pewno jednak ten stosunek Kotlarczyka i pozostałych członków pierwszego zespołu Teatru Rapsodycznego do Osterwy nie był pozbawiony krytycyzmu. Znamienna jest tu, zawarta w okupacyjnych listach Wojtyły do Kotlarczyka⁴, zmiana nastawienia Wojtyły do Osterwy, od początkowego zafascynowania, wręcz zauroczenia do spokojnego osądu, w którym obok uwag o niewątpliwych zasługach Osterwy pojawiają się zdania wyrażające rozczarowanie co do szans i sensu dalszego podążania drogą twórcy Reduty. Wydaje mi się, że dość podobnie myślał Kotlarczyk.

W formowaniu światopoglądu teatralnego twórcy Teatru Rapsodycznego ogromną rolę odegrały lektury tekstów literackich, filozoficznych

gramach z lat 1945–1967. Wszystkie cytaty pochodzące z tej książki zaznaczam bezpośrednio w tekście artykułu, podając w nawiasie numer strony.

⁴ Zob. M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*

i religijnych. W okresie okupacji twórca Teatru Rapsodycznego z niezwykłym zapalem studiował filozofię polskiego mesjanizmu. Lektura pism m.in. Augusta Cieszkowskiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Hoene-Wrońskiego, Andrzeja Towiańskiego, Wincentego Lutosławskiego i bezpośredni kontakt z osobą i myślą Jerzego Brauna utwierdziły Kotlarczyka w przekonaniu, że podstawą egzystencji narodu jest świadomość własnej przeszłości. Ta myśl przeniesiona w sferę sztuki pozwoliła Kotlarczykowi wierzyć, że **obowiązkiem teatru jest ciągle uświadamianie narodowej przeszłości.**

W poszukiwaniu stylu teatru narodowego

Najistotniejszy krąg inspiracji teatralnych, wyznaczających dzieje Teatru Rapsodycznego, związany jest z ideą polskiego teatru narodowego⁵. W pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę w 1918 r. niepodległości za podstawowe zadanie polskiego teatru uznano wykształcenie stylu dla sceny narodowej. Problem oblicza polskiej sceny i tym samym problem tradycji scenicznej powracał w wypowiedziach artystów i krytyków nieomal przez cały okres międzywojennej epoki. Powróci on również w przemyśleniach okupacyjnej Tajnej Rady Teatralnej. Punktem wyjścia tych wypowiedzi była krytyka wszechwładnie panującej bezstylowości czy eklektyzmu stylowego i przekonanie, że w innych krajach (np. we Francji) wykształcono dla teatru narodowego jednolity styl.

Z licznych wypowiedzi Kotlarczyka, zawartych m.in. w programach do poszczególnych spektakli Teatru Rapsodycznego, można wnioskować, że znał on doskonale wzloty i upadki artystów w poszukiwaniu stylu teatru polskiego. Zdaniem Kotlarczyka, teatr dwudziestolecia poprzez zwrot w stronę farsy, lekkiej komedii, gwiazdorstwa w sztuce aktorskiej, a także przez nadmierne poddanie się prawom rynku zaprzepaścił szansę, jaka pojawiła się przed teatrem w chwili odzyskania niepodległości w 1918 roku. Czerpiąc z doświadczeń artystów dwudziestolecia, nie chciał powtórzyć błędów, które nie pozwoliły nadać staraniom o polski styl teatru jakiegoś konkretnego kształtu.

Kotlarczyk własną wizję teatru narodowego wyprowadził z „ducha Słowiańszczyzny”, z poezji romantycznej i neoromantycznej. Już w Wadowicach marzył o stworzeniu specyficznie słowiańskiego i polskiego teatru. Niewątpliwie największy wpływ miały tu poglądy Adama Mickiewicza zawarte w tzw. „lekcji teatralnej” (*Wykład XVI* z 4 kwietnia

⁵ Zob. m.in. uwagi zawarte w mojej książce *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego* (rozdział: *W poszukiwaniu stylu dla teatru narodowego*), Kraków 1995.

1843 r.), wygłoszonej przez Mickiewicza na trzecim kursie o literaturach słowiańskich w paryskim Collège de France i teksty Stanisława Wyspiańskiego (przede wszystkim *Studium o Hamlecie*). **W Wykładzie XVI Kotlarczyk odnalazł ideowe uzasadnienie rapsodycznej formuły teatru i wzór aktora-rapsoda.** Kluczowym fragmentem z *Wykładu XVI*, pozwalającym zrozumieć styl teatru Kotlarczyka jest opowieść Mickiewicza o słowiańskich bazarzach:

Jak niektórzy poeci greccy, jak Arystofanes, jak niektórzy autorowie misteriiów, bazarz niemal zawsze wprowadza siebie samego w opowiadanie i odgrywa jakąś rolę w akcji; czasem napomyka, że w pewnych dziełach i w pewnych czynach swoich bohaterów brał udział, i w najcudowniejszych nawet opowieściach posługuje się nieraz bardzo prostymi środkami dla ożywienia uwagi słuchaczy⁶.

To interesujący dla nas opis, jakże przypominający niektóre rozwiązania stosowane przez Rapsodyków. Słowiańscy bazarze mieli stać się patronami nowego typu teatru i aktorstwa. To w ich postawie Kotlarczyk odnalazł bliską mu ideę ekspresji aktorskiej, która zdolność podziwu łączy z chłodem i obiektywizmem, pozwalającym zachować pewien rodzaj dystansu do przywoływanej na scenie rzeczywistości teatralnej. Aktor-rapsod wprawdzie podziwia kreowany świat, ale „bez uniesienia, bez zachwyty”. Nade wszystko bowiem „podziwia on słowo, podziwia uczucia, myśli, wyrażone w słowie”.

Dla Kotlarczyka równie ważna okazała się myśl Mickiewicza, że sztuka dramatyczna bynajmniej nie zależy od architektury, dekoracji, sceny. Kształt tych wszystkich składników dzieła teatralnego winien wypływać z idei poetyckiej. I właśnie forma Teatru Rapsodycznego była – zdaniem Kotlarczyka – efektem wnikięcia w ideę poetycką tekstów, które realizował na scenie.

Teatr Rapsodyczny redutą słowa

Teatr Rapsodyczny, prowadzony przez M. Kotlarczyka, ma założenia specjalne. To teatr, który postanowił „zacząć wszystko od nowa”. Teatr, który odrzucił wszystkie chwytły i środki współczesnej sceny z zamiarem powolnego wypracowania nowych środków ekspresji [...] ⁷.

Teatr Rapsodyczny narodził się z zachwyty nad słowem. „Artyzm słowa, a nie gestu czy mimiki – pisał Kotlarczyk w 1945 r. – uzna-

⁶ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*. Wybór, t. II, przekład z francuskiego i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, Kraków, 1997, s. 223.

⁷ K. Puzyna, *Służąc słowu*, „Twórczość” 1949, nr 8. Cyt. za tegoż, *To, co teatralne*. Szkice, Warszawa 1960, s.35.

jemy za najważniejszą wartość i za istotę sztuki aktorskiej, za jej rdzeń i duszę, a aktora nade wszystko za wypowiedacza tekstu – słowa” [s. 14]. U podstaw działalności zespołu Kotlarczyka znalazło się również przekonanie, że „tekst poetycki powinien być raczej słuchany niż czytany, bo w czytaniu przepada cały czar dźwiękowy poezji, przepada cały czar rytmiki i muzyki słowa” [s. 11].

Nowa funkcja słowa w teatrze, odkrycie istoty stosunku pomiędzy słowem a działaniem, zrewolucjonizowało wszystkie elementy sztuki scenicznej. Twórca Teatru Rapsodycznego wierzył w to, że aktor poprzez słowo jako podstawowe tworzywo sztuki scenicznej może prowadzić siebie i widza do odkrywania podstawowych problemów ludzkiej egzystencji. Najpełniej tę cechę Teatru Rapsodycznego wyraził Karol Wojtyła w recenzji *Aktorów w Elzynorze* (1951 r.). Zauważył on, że zasadniczą konsekwencją przyjęcia w tym teatrze słowa jako praelementu sztuki teatralnej było uczynienie z idei, problemu podstawy konstrukcyjnej spektaklu. Nazwał tę cechę zespołu Kotlarczyka – intelektualizmem rapsodycznym.

Słowo, w którym się przede wszystkim głosi pewne prawdy, pewne idee, pewne struktury, a nie uważa się go przede wszystkim za towarzysza akcji – sprawia, że przedstawienia rapsodyczne nie mają charakteru zasadniczo fabularnego, ale mają charakter zasadniczo ideowy⁸.

Trudno nie zgodzić się z uwagą Karola Wojtyły, że „te nowe proporcje pomiędzy słowem a ruchem, pomiędzy słowem a gestem, sięgają właściwie jeszcze głębiej, poniekąd poza teatr, sięgają w samo filozoficzne ujęcie człowieka i świata”⁹. Wojtyła zauważył, że realizacja modelu teatru, w którym podstawowym elementem jest słowo, a kategorię akcji opartej na zdarzeniowości zastąpiła dramaturgia idei, problemów, pociąga za sobą konieczność wykreowania nowego widza. Konieczność myślenia, „która ze strony słuchaczy-widzów jest nieuniknionym warunkiem uczestnictwa w przedstawieniach rapsodycznych, jest też w szczególnym i pionierskim znaczeniu zadaniem Mieczysława Kotlarczyka”¹⁰.

Realizacja tego modelu teatru nie oznaczała w praktyce całkowitej rezygnacji z teatralnych walorów wątków dramatycznych czy komediowych, sytuacji, zawikłań, akcji – „tego wszystkiego, co składa się na zwyczajną sceniczną fabułę”. U Kotlarczyka te tradycyjne elementy

⁸ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, s. 274.

⁹ A. Jawień [K. Wojtyła], *Dramat słowa i gestu*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 14. Cyt. za M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, s. 281.

¹⁰ Tamże, s. 285.

struktury spektaklu funkcjonują w tle. W centrum jest określony problem, idea. „Teatr Rapsodyczny zawsze stawia problem wprost, w jego abstrakcyjnej postaci, nie w obsłonkach fabuły. [...] Problem gra, on zachęca, on niepokoi, wywołuje współ-odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia”¹¹.

Teatr wyobraźni

W recenzji z *Eugeniusza Oniegina* Puzyna doszukuje się źródeł stylistyki rapsodycznej, objawiającej się przede wszystkim w niesłychanej „ascezie form tego teatru”, nie tylko w buncie przeciwko formom teatralnym wypracowanym przez mieszczańską estetykę XIX wieku, ale i w gwałtownej i „zdrowej reakcji na formalizm teatralny, panoszący się w dwudziestolecie, na widowiskowy autonomizm, na przesadę i pustkę «teatralizacji teatru»”¹². Zapewne warunki narzucone przez wojnę i okupację sprawiły, że wyrastający z buntu gest odrzucenia wszystkich chwytów i środków współczesnego teatru przybrał tak skrajne wymiary. Ale po zakończeniu wojny twórca Teatru Rapsodycznego nie zmienił w sposób zasadniczy – szczególnie w pierwszych powojennych sezonach – swoich poglądów. W programie do inscenizacji *Pana Tadeusza* w 1949 roku pisał, że Teatr Rapsodyczny jest „teatrem antynaturalistycznym, klasycznie umownym, przenośnym, rozgrywającym się w płaszczyźnie wyobraźni i apelującym do wyobraźni” [s. 18]. Świadomie rezygnował z przypisanego teatrowi prawa do postaciowania i ucieleśniania. Zawierzył słowu pisarza, które potrafi być nośnikiem akcji i czynnikiem dynamizującym wyobraźnię widza o wiele silniej, niż mogłaby to uczynić najbardziej doskonała sceneria i najpełniejsze wcielenie się aktora w postać sceniczną. W pierwszych przedstawieniach interesowały go rozwiązania sceniczne, które były antytezą realizmu i naturalizmu. Nie zmierzał jednak w stronę teatru umownych konwencji i tak istotnych dla pierwszych dziesięcioleci XX wieku nawiązań do określonych historycznie konwencji teatralnych.

Jak już wspomniałem, teatr Kotlarczyka rodził się w atmosferze buntu, reakcji na wszelki formalizm teatralny oraz z przekonania o konieczności wyjścia poza dotychczasowy teatr i sięgnięcia do innych sztuk. Kotlarczyk sięgnął do najstarszej tradycji: opowieści rapsodów. Dla założyciela Teatru Rapsodycznego **scena poprzez słowo miała stać się wielkim teatrem wyobraźni**, w którym aktor powinien pamiętać o słowach Mickiewicza z *Wykładu XVI*:

¹¹ Tamże, s. 275.

¹² K. Puzyna, op. cit., s. 38.

Kiedy uczucie poety nie dość jest silne, by porwać wszystkich słuchaczy i przenieść ich w krainy ułudy; kiedy słowo jego nie ma dość potęgi, by ukraścić gmach i co chwilę zmieniać dekoracje; kiedy musi wzywać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stępienia publiczności¹³.

Pan Tadeusz i inne spektakle miały „wyobrażać”, a nie „pokazywać” świat przywołany przez poetów. A w tym dążeniu do uruchomienia wyobraźni widza-słuchacza, aktorowi-kreatorowi słowa miała dopomagać skromna, przeważnie umownie rozumiana scenografia, parę rekwizytów i umiejętnie wykorzystywana muzyka.

Pisząc o Teatrze Rapsodycznym, poglądach artystycznych Kotlarczyka, stosunkowo rzadko analizuje się przestrzeń sceniczną, w której Rapsodycy realizowali swoje przedstawienia. Dramatyczne dzieje tego teatru sprawiły, że aż trzykrotnie przyszło Kotlarczykowi od podstaw kształtować przestrzeń sceniczną, szerzej – decydować o architekturze sceny. Nie wspominam tutaj o miejscach prezentacji okupacyjnych przedstawień – salonach, pokojach w prywatnych mieszkaniach. Pisząc o przestrzeniach scenicznych, myślę najpierw o sali teatralnej przy ul. Warszawskiej 5 (dziś miejsce Sceny Kameralnej Teatru PWST im. L. Solskiego), scenie przy ul. Starowiślniej (dziś Teatr Kameralny, scena Starego Teatru) i sali przy ul. Skarbowej 2 (obecnie siedziba Teatru „Grotoska”). Mało kto dzisiaj pamięta, że to właśnie Kotlarczykowi powojenny teatr krakowski zawdzięcza przystosowanie sal w tych budynkach do potrzeb scenicznych. To on wraz z architektami decydował o wyglądzie sceny i widowni, o zapleczu scenicznym itp.

Kotlarczyk budował swoje sceny w kształcie szeroko otwartym do widza, skierowane na widownię, z szerokim otworem scenicznym i proscenium – na proscenium schody tak, aby można zejść do widza. Zlikwidował dolną rampę, nie było budki suflera [...]. Z boku sceny wisiały kotary z bocznymi wejściami dla aktorów – rozmiłowany był w kolorach popielatych, obite było również proscenium, z dodatkowymi prosceniovymi wejściami z lewej i prawej strony. Na tle tych kotar dobrze eksponują się sylwetki aktorów oraz układa się światło. Z tyłu sceny budowano ścianę – ekran, pomalowany na białą. Ekran dodatkowo odbijał głos aktora, dawał wyrazisty zarys postaci i dekoracji oraz umożliwiał oświetlenie horyzontu¹⁴.

W spektaklach Kotlarczyk budował dwa, trzy plany sceniczne: proscenium, scenę i przeważnie malarsko ujęte tło sceniczne. Zabudowa sceniczna „złożona jest tylko ze znaków. Gdyby na scenie rozwijał się

¹³ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, s. 22.

¹⁴ T. Malak, *Kilka wspomnień z Teatru Rapsodycznego*, w: „...trzeba dać świadectwo”. 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie, s. 131.

dramat, byłoby to stanowczo za mało. Słowu opowiadającemu to wystarcza”¹⁵. Kotlarczyk, szczególnie w pierwszym powojennym okresie, wyrażał miejsce akcji przez system kotar. W konstruowaniu przestrzeni bardziej interesowały go „elementy architektoniczne i rzeźbiarskie” niż malarskie, bardziej konstrukcyjne niż ornamentacyjne. Z przekonaniem wprowadzał zasadę różnicowania poziomów, kondygnacji, na których rozgrywała się akcja sceniczna. Nawet w przypadku zastosowania „bogatszej”, „pełniejszej” dekoracji dążył, by jej poszczególne elementy miały znaczenie stylizacyjne, umowne, symboliczne. Przestrzeń sceniczną określał za pomocą rekwizytu o znaczeniu umownym (np. wazon, świecznik, kamienna amfora, maska, książka, drzewo z jednym złotym jabłkiem). W rysunku przestrzeni scenicznej często pojawiał się jeden, ale znaczący element scenograficzny. Np. w *Wielkanocy* takim plastycznym znakiem było wschodzące słońce, które w pierwszej części spektaklu (opartej na *Judaszu z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego) wyrażało „wschód idei chrystianizmu”, w sekwencji zaczerpniętej z *Nawiedzonych* Emila Zegadłowicza harmonizowało z momentem oczekiwania na przyście Chrystusa, a w finale (*Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego) „opromieniało blaskiem apollinijski wjazd” Chrystusa-Salwatora. W *Eugeniuszu Onieginie* Aleksandra Puszkina podstawowym elementem dekoracyjnym była biała ławka umieszczona na tle ciemnych kotar, „będąca zależnie od okoliczności ławką w ogrodzie, kanapą w salonie, lub – powozem konnym”. Kotlarczyk potrafił w sposób fascynujący ogrywać teatralnie te skromne dekoracje. To za pomocą wspomnianej ławki rozegrał dramatycznie podróż do Moskwy w drugim akcie *Eugeniusza Oniegina*, w którym ławka została „ad hoc zamieniona w pojazd, a stan-gret wykonywał ruchy powożenia i strzelania z bata”. Przypominało to niekiedy „dziecinną zabawę, podkreślając tym po trosze założenie Rapsodyków: być teatrem poetyckiej wyobraźni”¹⁶.

Wszystkie pozasłowne elementy przedstawienia teatralnego winny służyć słowu. „Cała gestyka tego teatru, jego mimika, muzyka i dekoracja, jego statyka i dynamika – to wszystko rozwija się ze słowa, płynie z niego, dopowiada je, uwydatnia”¹⁷. Wojtyła w przywołanym już artykule precyzyjnie określał wzajemne powiązanie słowa z gestem:

¹⁵ T. Peiper, *Z powodu „teatru” rapsodycznego*, „Twórczość” 1950, nr 3. Cyt. za: tegoż, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 1, przedmowa S. Jaworski, oprac. tekstu i komentarz K. i J. Fazanowie, Kraków 2000, s. 736.

¹⁶ K. Puzyna, *Służąc słowu*, „Twórczość” 1949, nr 8. Cyt. za: tegoż, *To, co teatralne. Szkice*, op. cit., s. 37.

¹⁷ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, s. 276.

Słowo dojrzewa w gest – oszczędny, prosty, rytmiczny – rytmikę czerpie z rytmu słów. A więc: zwrot głowy, czasem obrót postaci, czasem jeden krok, czasem kondygnacyjne zestawienie mówiących. To nie są typowe sytuacje teatralne: odtwarzanie życia. To wszystko dzieje się w rytmie słowa i myśli, w ich wewnętrznym napięciu. Dlatego najbardziej odpowiednim dopełnieniem gestycznym rapsodu jest ruch taneczny, stylizowany, nie-naturalistyczny¹⁸.

W tej dziedzinie inspiracje płynęły niewątpliwie z teatru antycznego, ale i z przemyśleń wyprowadzonych z „teatru” Norwida. Od strony plastycznej, wizualnej w pierwszym okresie działalności Teatr Rapsodyczny zmierzał do statyki. „Ma to – pisał Kotlarczyk w 1945 r. – swój obrzędowy jakiś wyraz i patos żywej rzeźby. Tu i ówdzie oszczędna i nieznaczna jakaś zmiana w konfiguracji zespołu działającego na scenie – to wszystko” [s. 11]. Statyce wizualnego obrazu miała być przeciwstawiona dynamika akcji wyrażonej w recytacjach monologowych, dialogowych i chóralnych. W konstrukcji warstwy słownej spektaklu Kotlarczyk dążył do wykorzystania wszystkich praw „logiki teatralnej akcji”.

Repertuar

Opowiedzenie się za prymatem słowa w teatrze, uznanie idei, problemu, a nie akcji dramatycznej za podstawowy czynnik organizujący spektakl teatralny, musiało mieć konsekwencje w doborze repertuaru. Ten model teatru prowadził twórcę Teatru Rapsodycznego w stronę utworów uznanych za niesceniczne – w stronę epiki i liryki. Te dwa – w sensie potocznym niesceniczne rodzaje literackie – stwarzały szansę kreowania dzieła teatralnego od podstaw – od konstruowania materiału słownego („adaptacja” tekstu epickiego czy lirycznego). Ale ta metoda umożliwiała przede wszystkim uznanie myśli, wizji ideowej autora za podstawę spektaklu. A ponadto była realizacją marzenia Mickiewicza, który w *Wykładzie XVI*, mówiąc o tworzeniu dramatu narodowego, zwrócił uwagę na konieczność „zagrania na wszystkich najrozmaitszych strunach” poezji, „od piosenki po epopeję”¹⁹.

Kotlarczyk w swoich poszukiwaniach repertuarowych najchętniej sięgał po teksty epickie i liryczne, które pozwalały z rzeczy niescenicznej stworzyć rzecz sceniczną, z nie teatralnej – teatralną. Marzył, żeby każda nowa premiera była równocześnie prapremierą. Skalę ambicji repertuarowych wyznaczają niewątpliwie inscenizacje *Króla-Ducha*, *Beniowskiego*, *Pana Tadeusza*, *Eugeniusza Oniegina*, *Samuela Zborowskiego*.

¹⁸ Tamże, s. 276.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*, s. 220.

Kotlarczyka fascynowała wielka literatura, podejmująca podstawowe problemy istnienia świata, człowieka, narodu. Z niezwykłą dociekliwością przedstawiał proces kształtowania się wartości, przede wszystkim chrześcijańskiego systemu wartości. Ukazywał zmaganie się pychy i pokory w losach władców i narodów jako nieodłączny atrybut dziejów ludzkości. Fascynowały go dramatyczne przejścia od atmosfery namietności i grzechu zmysłowości, od buntu, bluźnierstwa do uczuć skruchy, kajania się i franciszkańskiego wyciszenia.

W teatrze Kotlarczyka częstokroć obserwujemy w układzie i doborze tekstu literackiego próbę symbolicznego zespolenia chrześcijańskiej tajemnicy wcielenia Boga-Człowieka z losami narodu polskiego. W *Wielkanocy* (1946 r.) w losy Chrystusa często wplata się nie tylko polska sceneria (beskidzkie krajobrazy, katedra wawelska), polskie postaci (stary świątkarz Wowro z Gorzenia, postaci z katedry wawelskiej), ale i narodowy wymiar męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Harfiarz, symbolizujący poezję narodową, w końcowej części przedstawienia wyśpiewuje wraz z chórem wizję szczęśliwej przyszłości Polski. Tak oto w spektaklu Kotlarczyka misterium zmartwychwstania Chrystusa zespała się z misterium wskrzeszenia Polski i jej moralnego odrodzenia. *Król-Duch* Słowackiego był dla twórcy Teatru Rapsodycznego tekstem, którego zrozumienie było podstawą rozważań o narodzie i chrześcijańskich wartościach. W historiach Piasta, Mieczysława, Bolesława Śmiałego dostrzegał istotę dramatycznych wyborów, przed jakimi stają jednostka i naród.

W poszukiwaniach repertuaru dla Teatru Rapsodycznego Kotlarczyk odkrywał dla polskiej sceny utwory Mikołaja Reja, poezje Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego, Adama Naruszewicza, teksty Kuźnicy Kołłątajowskiej, anonimowej poezji jakobińskiej, Jakuba Jasińskiego, Jędrzeja Kitowicza itd. Przedstawiał interesujące oblicze humoru staropolskiego (*Rozkosz a krotofila*, 1946 r., teksty z XVI i XVIII wieku). Materiałem, z którego Teatr Rapsodyczny tworzył swoje spektakle, były epepeje, powieści poetyckie, poematy dygresyjne, rapsody, powieści, piosenki i pieśni, teksty modlitw, hymny, baśnie, bajki, ballady, sielanki, satyry i dramaty. Oprócz spektakli opartych na adaptacji scenicznej jednego, określonego utworu literackiego (*Król-Duch*, *Pan Tadeusz*, *Lord Jim*) tworzył scenariusze, w których wykorzystywał kilka tekstów przynależących do tego samego gatunku literackiego. Tak było m.in. w prezentacjach dziejów sielanki, bajek w literaturze polskiej (*Sielanka*, *Bajka*). Ale najbardziej fascynowały go scenariusze łączące poematy dramatyczne, dramaty z prozą i liryką. Np. w *Nocy wigilijnej* fragmenty monologów i dialogów z *Dziadów*, *Złotej czaszki* Słowackiego, *Wesela*, *Wyzwolenia* połączone zostały z partiami *Chłopów* Reymonta. Podobnie

z różnych gatunków korzystał w portretowaniu wielkich postaci polskiej historii. W scenariuszu *Słowa o Kościuszcze* oprócz fragmentów dramatów związanych ideowo i historycznie z tą postacią (*Czerwony marsz* Rostworowskiego, *Pułaski w Ameryce* A. Nowaczyńskiego, *Krakowiacy i Górale* W. Bogusławskiego) wykorzystał fragmenty historycznej trylogii W. S. Reymonta *Rok 1794* (część trzecia pt. *Insurekcja*).

Kompozycja

Inscenizacja liryki i epiki, teatralizacja poezji (nie dzieła dramatycznego pisanego wierszem, lecz właśnie epiki pisanej wierszem czy wręcz samych wierszy) jest na pewno trudnym artystycznym zadaniem. Niekiedy tę skalę trudności potęgowały same teksty. Vogler po premierze *Beniowskiego* (1949 r.), którą uznał za „doniosłe wydarzenie” w rozwoju Teatru Rapsodycznego, pisał: „udramatyzować lirykę – to już zadanie wyjątkowe. Ale udramatyzować lirykę, pełną takich sprzeczności, pogmatwaną i kapryśną, posiekaną retoryką i publicystyką, namiętną i osobistą, rozszczepioną na tysiące skrzących się jak gwiazdy epizodów – mogłoby się wydać po prostu niemożliwością”²⁰.

Kotlarczyk, tworząc wizję własnego teatru, próbował te „niemożliwości” rozwiązywać na różnych poziomach. Opowiadając się za określonym repertuarem (przede wszystkim teksty epickie i poetyckie), pierwsze trudności rozstrzygał na etapie teatralnej adaptacji tekstu. W konstrukcji scenariusza, spektaklu wykorzystywał reguły kompozycyjne zaczerpnięte z poetyki gatunków dramatycznych. Odnajdziemy tutaj odwołania do misterium (*Noc wigilijna*, *Wielkanoc*), trzyaktowego (*Beniowski*, *Eugeniusz Oniegin*) bądź pięcioaktowego dramatu (*Słowa o Kościuszcze*). W układzie kompozycyjnym spektaklu Kotlarczyk, na podstawie adaptowanego do potrzeb scenicznych tekstu, budował trzy ściśle ze sobą powiązane plany dramatyczne i trzy zasadnicze grupy postaci. Pierwszy, podstawowy w konstrukcji spektaklu (scalający jakby całość świata teatralnego) to plan Narratora, Poety, Muzy – kreatorów świata literacko-teatralnego. Drugi plan i drugą grupę postaci tworzyli główni bohaterowie sztuki, np. Pan Tadeusz, Telimena, Zosia, Oniegin, Tatiana, Beniowski, Tristan itd. I wreszcie trzecia grupa – chór.

Pomysł wprowadzenia do spektaklu narracji, realizowanej przez upersonifikowanych scenicznie narratorów, poetów, muzy, Kotlarczyk odnalazł w *Wykładzie XVI*, w którym Mickiewicz, mówiąc o możliwo-

²⁰ H. Vogler, „*Beniowski*” w *Teatrze Rapsodycznym*, w: tegoż, *Przygody w teatrze*, Kraków 1960, s. 117.

ściach wystawienia *Nie-Boskiej komedii*, zachęcał do rezygnacji z „obecných zwyczajów teatralnych”, które klasyfikowały ten tekst jako dramat niesceniczny i wprowadzenia na scenę poety („Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałyby być wygłaszane przed publicznością przez poetę”²¹). W *Beniowskim* Kotlarczyk wprowadził dwóch Poetów i dwie Muzy (mieli oni ukazywać dwa różne oblicza Słowackiego: Poety-Społecznika i Poety-Artysty, mistrza formy i wyrazu poetyckiego). W *Panu Tadeuszu* mamy do czynienia ze zbiorowym narratorem: kilka osób, niekiedy przynależących do otoczenia bohaterów poematu, prowadziło narrację.

Taki układ kompozycyjny spektaklu wyznaczał aktorom określone zadania. Odwołam się tutaj do interesujących uwag Konstantego Puzy-ny, zawartych w recenzji *Eugeniusza Oniegina* z 1949 roku.

W spektaklu aktor pojmowany jest w czworaki sposób. Oniegin i Tatiana to postacie realne i jednoznaczne, ale wyczarowane dopiero z opowiadania Poety; Poeta to postać najkonkretniejsza, istniejąca „obiektywnie”; Muza, to postać umowna, choć pełniąca w sztuce funkcje te same, co Poeta; wreszcie trzy postacie „tła” – aktor i dwie aktorki – operują swobodną zmiennością znaczeń. Raz stanowią rodzaj chóru greckiego, interpretującego postępek Tatiany, opisującego je, zapowiadającego wypadki przyszłe – potem aktor zamienia się w stangreta, a dwie aktorki w towarzyszkę podróży Tani; w końcu tenże aktor staje się komentatorem wydarzeń, przejmując funkcje Poety, a aktorki najpierw przekształcają się w stare ciotki Tani, potem w jej młode kuzynki. Oczywiście – bez zmiany kostiumu. [...] Aktorzy, szczególnie drugoplanowi, traktowani są z umownością, jaką w „normalnym” teatrze dopuszcza się dzisiaj tylko w stosunku do dekoracji²².

Umowne traktowanie aktora pozwala w sposób urozmaicony przekazywać bardzo istotne dla struktury narracyjnej utworu epickiego partie narracyjne i opisowe. I tak w *Onieginie* części opisowe poematu wraz z ironicznymi dygresjami wygłaszał nie tylko Poeta jako komentator zdarzeń, ale i Muza i jedna z postaci chóru. W rapsodycznej wizji teatru Kotlarczyka partie opisowe najczęściej wygłaszał jednak chór. Co ciekawe, fragmenty opisów przedstawiały również postaci pierwszoplanowe. W adaptacji poematu Puszkina np. Tatiana opisywała „wykonywane jednocześnie przez siebie czynności w scenie ujrzenia Oniegina”.

Każdy adaptowany do potrzeb scenicznych tekst był oczywiście znacząco okrojony. Kotlarczyk zawsze starał się wyeksponować interesujące go wątki, plany dramatyczne. We wspomnianej realizacji *Eugeniusza Oniegina* podstawą konstrukcji spektaklu był wątek miłosny Tatiany

²¹ A. Mickiewicz, op. cit., s. 222.

²² K. Puzyńska, *Służąc słowu*, s. 36.

i Oniegina (z pominięciem Olgi i Leńskiego). Przedstawienie zostało ujęte w bardzo określone ramy, wyznaczone przez wyraziste środki inscenizacyjno-dramatyczne. Spektakl rozpoczynał się od wniesienia przez służącego (M. Kotlarczyk) zapalonego świecznika i wejścia Poety w płaszczu i kapeluszu (znak powrotu z podróży). W zakończeniu publiczność oglądała identyczną scenę, tylko że z odwróconym porządkiem zdarzeń: „za odchodzącym Poetą służący wynosi kandelabr, przez chwilę panuje kompletna ciemność, potem zapalają się światła na widowni”²³. Od strony dramaturgicznej tę konstrukcję wyznaczają listy: w pierwszym akcie list Tatiany do Oniegina, w ostatnim, trzecim akcie – list Oniegina do Tatiany. Zdaniem Puzyny, tekst utworu Puszkina, „ułożony w takie geometryczne prawidłowości” staje się zwarty i logiczny, mimo że kolejność pieśni i strof *Oniegina* nie jest w przedstawieniu Kotlarczyka zachowana. W adaptacji *Beniowskiego* z 1949 r. ośrodkiem dramatyzującym spektakl był tzw. „epizod wschodni”, w którym tytułowy bohater „wybiera się na Krym do chana, przeżywa igrasze arabskie awantury, porywa i jest porywany, wraca do kraju na czele zastępu Tatarów”. Ten epizod daje poecie, a w przypadku spektaklu – reżyserowi „sposobność do rozsnucia fantastycznej, bajkowej nieomal scenerii, [...] w której zuchowałość wyobraźni prowadzona w nieomylnych cuglach dowcipu i poezji stwarza gorącą, kolorową, igrasze wschodnią rzeczywistość dramatyczną”²⁴.

Sztuka aktorska

Teatr Rapsodyczny jako Teatr Słowa uczynił z aktora najważniejszą osobę w gronie twórców przedstawienia. To od jego możliwości warsztatowych i uczciwości artystycznej uzależniona była realizacja koncepcji dramaturga, inscenizatora, reżysera, muzyka, scenografa i choreografa. „Wyjątkowość stanowiska aktora pochodzi z poczwórnej jego funkcji w sztuce teatru: winien on być zarazem twórcyem artystycznym, twórcą, dziełem sztuki samym w sobie oraz fragmentem dzieła sztuki, jakim jest całe przedstawienie” [s. 213].

Kotlarczyk stawiał aktorowi bardzo wysokie wymagania, zarówno w dziedzinie ciągłego rozwoju własnego warsztatu (ćwiczenia z wymowy i impostacji głosu, ćwiczenia ruchowe, rytmiczne, umuzykalnienie), rozwoju intelektualnego, jak i przestrzegania norm „etyki rapsodycznej”. Przez cały okres działalności dążył do tego, żeby jego aktorzy ciągle poszerzali swoją wiedzę i zdolności warsztatowe. Stąd idea Studia, działa-

²³ Tamże.

²⁴ H. Vogler, „Beniowski” w *Teatrze Rapsodycznym*, s. 118.

jącego przy Teatrze Rapsodycznym, stąd niezliczone ilości godzin poświęcone na wykłady, spotkania z pisarzami, wybitnymi specjalistami z różnych dziedzin i ciekawymi ludźmi. Kotlarczyk uważał, że aktor oprócz warsztatu musi mieć wiedzę z zakresu różnych filologii, przede wszystkim filologii polskiej, następnie filologii klasycznej i paru neofilologii, mówił o konieczności poznawania historii etyki, historii Polski i historii powszechnej, historii sztuki i muzykologii. Przywilejem, ale zarazem obowiązkiem aktorów Teatru Rapsodycznego było uczestniczenie w życiu kulturalnym Krakowa, oglądanie gościnnych występów zagranicznych zespołów teatralnych. Często przejawiało się to w zespołowym chodzeniu na spektakle innych krakowskich teatrów, na wystawy i koncerty muzyczne. Po tych wizytach były długie dyskusje na temat wartości obejrzanych dzieł. Kotlarczyk był artystą, który w praktyce próbował realizować założenia teatru-studia, w którym spektakl jest tylko częścią życia zespołu. Niekiedy można było odnieść wrażenie, że pragnął wypełniać swoim artystom cały tydzień, łącznie z wolnym piątkiem (Teatr Rapsodyczny grał spektakle w poniedziałki – dzień wolny od pracy w innych zespołach). Stąd m.in. wspólne wycieczki za miasto, wspólne zwiedzanie najważniejszych zabytków w miastach, w których przyszło im występować. Kotlarczyk żył teatrem od rana do późnych godzin wieczornych. Starał się być na każdym przedstawieniu, by z balkonu czy zza kulis obserwować przebieg spektaklu.

Kotlarczyk nie dopuszczał myśli o aktorze-soliście. Każdy aktor niezależnie od rangi roli miał być głosem w chórze, który decyduje o sprawie najważniejszej – całościowym kształcie przedstawienia. W Teatrze Rapsodycznym był zakaz umieszczania na afiszach nazwisk aktorów (były one zamieszczane tylko w programach teatralnych, bez podawania jednak ról, które aktorzy kreowali). Aktorzy po zakończonym spektaklu nie wychodzili do ukłonów. Mówiono, że nagradza się spektakl, Teatr, a nie poszczególnych artystów. Na próbach do kolejnych spektakli miał być obecny cały zespół, niezależnie od tego, którą aktualnie scenę reżyser realizował.

Poglądy Kotlarczyka w tej dziedzinie powiązane są z przemyśleniami twórców Wielkiej Reformy Teatru, ale w sposób szczególny czerpią z praktyki teatralnej Juliusza Osterwy. W niektórych działaniach Kotlarczyk był może nawet bardziej konsekwentny i rygorystyczny niż Osterwa. Nie tolerował spóźnień, prywatnych rozmów w trakcie prób i spektakli. Bez żadnych ustępstw stosował zasadę grania bez suflera. Imponująca u niego była wiara w to, że dzieło sztuki jest Prawdą, przekonanie o nierozłączności pojęć Piękna i Prawdy. Godny podkreślenia, szczególnie w warunkach powojennej rzeczywistości – był kult dla wielkiej narodowej literatury i troska o ciągle przypominanie tradycji sztuki narodowej.

W sztuce aktora Teatru Rapsodycznego jednym z podstawowych problemów była **zasady recytacji** i ściśle z nimi powiązana **sztuka wymowy**. Kotlarczyk miał w tej dziedzinie wybitne osiągnięcia, które doceniali nawet artyści i krytycy niechętnie czy wręcz wrogo do niego nastawieni. Danuta Michałowska, Krystyna Ostaszewska, August Kowalczyk, Zygmunt Piasecki, Mieczysław Voit, Tadeusz Malak osiągnęli w sztuce aktorskiej recytacji poziom, który historyka teatru winien skłonić do wpisania tych nazwisk do grona najwybitniejszych artystów sztuki słowa, sztuki w epoce teatru inscenizacyjnego, reżyserskiego, plastycznego, rytualnego... odsuwanej na boczny tor. Ta sytuacja jest efektem przemian dokonujących się w teatrze XX wieku.

Teofil Trzcíński uważał, że jednym z poważniejszych grzechów zaniedbania polskiego teatru po zakończeniu II wojny światowej była rezygnacja z „generalnego repetytorium dykcji dla całego aktorstwa”. Wspominając osiągnięcia teatru międzywojennej epoki, nie mógł pozbyć się gorzkiej refleksji:

Strach mnie bierze nieraz na myśl, co by się stało z niejednym nawet głośnym widowiskiem, gdyby mu odjąć kunsztowne konstrukcje na podłodze o kilku kondygnacjach, gobeliny i kotary kolorowe, fantazyjne kostiumy, korowody plastyczno-taneczne, oszalałającą muzykę, feeryczne światła – a pozostawić wykonawców sam na sam z czystym, nagim słowem. Lepiej nie myśleć o tym²⁵.

Rapsodycy byli, zdaniem Trzcíńskiego i wielu artystów sceny, aktorami, którzy doprowadzili sztukę recytacji, szczególnie zbiorowej, chóralnej do granic doskonałości. Przywrócili wiarę w sens kształcenia wymowy jako podstawowego elementu sztuki aktorskiej. „Recytacja – dotąd i gdzie indziej traktowana właściwie jako jednowarstwowe, jednopłaszczyznowe, jednowymiarowe podawanie tekstu – w interpretacji Kotlarczyka stawała się wielowarstwowym, wielowymiarowym teatrem”²⁶. Puzyna pod wrażeniem *Eugeniusza Oniegina* (1949 r.) pisał, że u Rapsodyków kult słowa „doprowadził aktorów do kultury poetyckiej i deklamacyjnej takiej klasy, jakiej próżno by szukać w innych polskich zespołach”²⁷.

W sposób szczególnie interesowała Kotlarczyka problematyka **interpretacji wiersza**. Prowadził w tej dziedzinie wieloletnie doświadczenia zarówno w zakresie wiersza recytowanego, wiersza melorecytowanego, czyli recytowanego z muzyką, wiersza melicznego, śpiewanego przy muzyce, jak i równie Rapsodyków fascynującego „wiersza plastycz-

²⁵ Cyt. za: „... trzeba dać świadectwo”, s. 228.

²⁶ H. Vogler, *Przeszłość i współczesność Teatru Rapsodycznego*, „Teatr” 1958, nr 11, s. 7.

²⁷ K. Puzyna, op. cit., s. 36.

nego, o równoległości rytmu słowa z rytmem ruchu, albo ilustrowanego obrazami scenicznymi o charakterze wyłącznie mimeograficznym, wreszcie wiersza choreograficznego, prawie tańczonego przy muzyce, realizującego jakby syntezę poezji, muzyki i tańca”²⁸. W opinii Henryka Voglera technika mówienia wiersza w Teatrze Rapsodycznym „czyniła słowo niemal czymś widzialnym, plastycznym, czyniła je jedyną, ale istotną i bogatą rzeczywistością dramatu poezji”²⁹.

Według Kotlarczyka aktor nowoczesny, interpretując wiersz, nie stoi już przed dylematem treści czy formy, sensu czy rytmu wiersza.

Dla dzisiejszego recytatora istnieje tylko problem indywidualnego traktowania wiersza, zależnego od indywidualności podmiotu recytującego (warunki głosowe, epoka, do której przynależy) oraz od indywidualności przedmiotu recytowanego (np. wiersz o charakterze muzycznym, refleksyjnym czy ideowym).

Nowoczesna recytacja daleka jest od traktowania schematów wersyfikacji w sposób apodyktyczny. Nowoczesna ekspresja wiersza wymaga nieraz odejścia od szablonów i reguł; daleka jest nieraz od symetrii i eurytmii, a bliższa natomiast asymetrii i arytmii. Czasem cała tajemnica ekspresji leży właśnie w zmienności rytmiki; czasem w sugestywnym rozłamywaniu ustabilizowanych fraz, czasem w zwykłym zatarciu średniówki, a czasem w niezwykle zaskakującej pauzie artystycznej [s. 31].

W moim przekonaniu twórca Teatru Rapsodycznego należał wśród ludzi sceny do najwybitniejszych znawców praw teorii i praktyki interpretacji wiersza. Zetknięcie wiedzy z konkretnym doświadczeniem scenicznym pozwalało mu z pełnym przekonaniem twierdzić, że mówienie wiersza, a w szczególności mówienie wierszy niektórych poetów (np. Słowackiego, Norwida) to jedno z najtrudniejszych zadań, z którymi styka się aktor w teatrze. To praktyka sceniczna w pełni uświadomiła artyście, że układ logiczno-syntaktyczny, treściowy wiersza nie zawsze pokrywa się i zgadza z nurtem formalnym, „muzyczno-metrycznym”. „Nie zawsze, chcąc uwydatnić rytm, średniówkę, rym, strofikę, można uwydatnić równoległe tego wiersza logikę, treść. Nieraz uwydatnienie logiki realizuje się kosztem elementów muzyczno-metrycznych i na odwrót” [s. 31].

Trudno precyzować istotę rapsodycznej recytacji. Na pewno aktorzy Kotlarczyka nie ograniczali się do jednej stylistyki. Krytycy i sam reżyser pisali o niepowtarzalności „stylu rapsodycznego” („jakby antyczno-choreicznego”), techniki chóralnej recytacji, „trój-jedynej chorei antycznej”, wykorzystanej dla celów współczesnego teatru. Kotlarczyk uważał,

²⁸ M. Kotlarczyk, *Przemówienie Mieczysława Kotlarczyka na Zjeździe Teatralnym w Warszawie w dniu 17 lutego 1953*, w: „... trzeba dać świadectwo”, s. 52-53.

²⁹ H. Vogler, op.cit., s. 7.

że najpełniejszą realizację stylu rapsodycznego udało się osiągnąć w niektórych fragmentach przedstawień (Pieśń Wajdeloty i Dzwony Marienburskie z *Konrada Wallenroda*, Inwokacja i Polonez z *Pana Tadeusza*, Apostrofa do Boga i Błogosławieństwo Wiatrów z *Beniowskiego*, Symfonia Zegarowa i Chorus epilogowy z *Akropolis*). Najpełniejszy kształt słowo mówione miało w partiach chóralnych, często podpartych muzycznie.

Juliusz Kleiner, zastanawiając się nad specyfiką stylistyki teatralnej zespołu Kotlarczyka, doszedł do wniosku, „że na tle teatru światowego Teatr Rapsodyczny jest nowym, oryginalnym, polskim tworem, że jest samoistnie pojętą i konsekwentnie przemyślaną nową formą, opartą – jak zwykle bywa w twórczości prawdziwej – na odkryciach pozornie prostych”³⁰. Za dwa najważniejsze środki stylu rapsodycznego uznał „prosty pomysł, że **można odtwarzać postać opowiadając o niej jednocześnie**”, i rozwiązanie umożliwiające temu samemu aktorowi czy chórowi powierzanie w spektaklu kolejnych ról i funkcji. Wszystkie pozostałe rozwiązania są – zdaniem Kleinera – konsekwencją tych wyborów. To te dwa proste rozwiązania, stosowane przez artystów mających „niezwykłą kulturę artystyczną” pozwalają tworzyć nową formułę teatru, w którym następuje „stopień w jedno dramatu z epiką i z liryką bez zacierania odrębności rodzajowej”.

Kotlarczyk dążył do ograniczenia w sztuce aktorskiej tzw. gry, dążenia do prawdy scenicznej, realizmu. Interesowały go formy oparte na skrócie, uproszczeniu, rozwiązania aluzyjne, metaforyczne. „Sam aktor jest też metaforą – nie tyle jest daną postacią, ile raczej daje o niej wyobrażenie” [s. 215]. Kotlarczyk nie ukrywał, że w poszukiwaniach stylu gry dla aktorów rapsodycznych inspirująca była dla niego antropozofia Rudolfa Steinera. Zarówno w wymiarze ogólnofilozoficznym, w którym Steiner wprowadza rozróżnienie pomiędzy „ja”, znanym z życia codziennego, a wyższym „ja”, reprezentującym autentyczną i twórczą stronę naszej osobowości, jak i warsztatowym (związany m.in. z zasadami eurytmii – sztuki przekładania mowy na gest). To owo „wyższe ja” pozwalało aktorowi w pracy nad postacią wyjść poza tekst, spojrzeć na sztukę z perspektywy widza, dać poczucie dystansu i przede wszystkim wyposażać aktora w zmysł etyczny, pozwalający w pełni zrozumieć konflikt pomiędzy dobrem a złem przedstawiany w określonej sztuce. Wojtyła, pisząc o aktorze Kotlarczyku, zauważył, że zasadniczo nie odtwarza on danej postaci, lecz „gra problem”: „**aktor rapsodyczny nie staje się daną postacią, ale niesie pewien problem; jest jednym z tych, którzy**

³⁰ J. Kleiner, *Dramat Słowackiego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym*, „Odrodzenie” 1949, nr 46.

niosą problem całego przedstawienia³¹. Stąd m.in. swoboda w przechodzeniu od mówienia w pierwszej osobie do opowiadania w trzeciej osobie: przestając „mówić jako dana postać, zaczyna mówić o niej”.

W ocenie Puzyny zespół Teatru Rapsodycznego w pierwszych powojennych sezonach był „jakby poznańskim zespołem Horzycy, doprowadzonym do przypadku granicznego”. Uwagę krytyka zwracała przede wszystkim statyczność aktora: „nie porusza się prawie po scenie, każdy gest, każdy zwrot głowy jest rzadkością. Właściwie aktor nie gra – zaledwie zaznacza grę, zaznacza potencjalne możliwości tej gry, zawarte w tekście”³². W opinii Michałowskiej styl gry rapsodycznej, ograniczając ruch ciała do minimum przenosił „cały ciężar przeżycia egzystencjalnego, a także filozoficznego, intelektualnego na wyraz słowny”. Aktor budował swą rolę przede wszystkim „we wnętrzu, w sferze emocjonalnej i mentalnej”³³. W układzie gestu, ruchu Kotlarczyk odchodził od realizmu w stronę jawnie akcentowanej umowności. „Jako reżyser zatrzymywał aktora w pewnej pozie, pozycji, sytuacji, w postawie z ciężarem ciała przerzuconym na wysuniętą do przodu nogę, w geście, który wydawał się sztuczny, upozowany”³⁴.

Kotlarczyk wierzył, że aktor, który rozpoznał metodę pracy rapsodycznej, jest w stanie zasadniczą koncepcję roli opracować samodzielnie. Ta praca nad rolą winna rozpoczynać się od dokładnego zapoznania się z tekstem i literaturą krytyczną dotyczącą tekstu. Następnie aktor, uczestnicząc w próbach analitycznych, zapoznaje się z koncepcją dramaturgiczno-inscenizacyjną sztuki. Mając taką przygotowaną podbudowę roli, przygotowuje ją pamięciowo, interpretacyjnie. Opierając się na przedstawionej przez reżysera wizji spektaklu, opracowuje swoją koncepcję postaci i następnie przedstawia ją na próbach. Ostatni etap pracy odbywa się już w trakcie prób sytuacyjnych, na scenie, i jest uzgadnianiem koncepcji roli z kształtem całościowym spektaklu, za który odpowiada reżyser.

Teatr a współczesność

Jak już wspomniałem, od początku swej działalności Teatr Rapsodyczny budził spory dotyczące klasyfikacji tego typu twórczości artystycznej. W wymiarze zwielokrotnionym pojawiły się one po pierwszych

³¹ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 276-277.

³² K. Puzyna, op. cit., s. 36.

³³ D. Michałowska, *Głos do „Kilku wspomnień z Teatru Rapsodycznego” Tadeusza Malaka*, w: „... trzeba dać świadectwo”, s. 149.

³⁴ T. Malak, op. cit., s. 135.

premierach zrealizowanych w powojennej rzeczywistości. Powtarzały się głosy, że teatr Kotlarczyka nie jest teatrem w powszechnie przyjętym rozumieniu. Zgadzać się jednak, że w przedstawieniach Rapsodyków występują znamiona teatralności, próbowano już rozmaicie te formy widowiskowe interpretować. Zygmunt Leśnodorski przy okazji pięciolecia działalności Teatru Rapsodycznego doszukiwał się znamion niepowtarzalnej stylistyki teatralnej nie tylko w określonym charakterze repertuaru, skromnych możliwościach technicznych i niewielkiej liczbie zespołu, ale i w wypracowanej przez Kotlarczyka praktyce konstrukcji materiału literackiego spektaklu. Konstrukcji opartej bądź na „syntetycznych montażowych skrótach”, pozwalających przedstawić widzowi istotę danego dzieła literackiego, bądź na łączeniu fragmentów różnych dzieł, często przynależących do różnych gatunków literackich, związanych pewną myślą ideową. Leśnodorski, nie mogąc odnaleźć właściwej nazwy dla przedstawień Rapsodyków (słuchowiska?, widowiska?...), próbował scharakteryzować historyczne źródła, z których należałoby wyprowadzić Teatr Rapsodyczny. Według niego teatr Kotlarczyka stanowi „oryginalną próbę nawiązania do pierwotnych form teatru misteryjno-obrzędowego, przy czym przedmiot i forma kultu religijnego zastąpiona jest tutaj najczęściej przez filozoficzno-moralną i artystyczną ideologię wielkiej poezji narodowej”³⁵. Teatr Rapsodyczny, odwołując się do bardzo określonego typu repertuaru, próbuje zamienić „powszechną rzeczywistość w jakiś wyższy, doskonały świat”.

Henryk Vogler w 1958 r. w artykule *Przeszłość i współczesność Teatru Rapsodycznego* dostrzegł niepowtarzalność zespołu Kotlarczyka w kunstzie recytacji, technice mówienia wiersza i ascezie w stosowaniu pozostałych środków teatralnych. W widocznej w pierwszych spektaklach powojennych czystości stylu rapsodycznego zauważył „pewne szaleństwo wyrzeczenia, szaleństwo ascezy”, w którym tkwiły siła i piękno. Dostrzegał jednak w tej stylistyce niebezpieczeństwo „swoistej idealizacji słowa, jako magicznego niemal nosiciela bliżej nieokreślonego piękna. Doskonałość samego kształtu słowa mogła być poczytywana za jedyny klucz do tajemnicy poezji”³⁶.

W pierwszym powojennym okresie swej działalności Teatr Rapsodyczny był często atakowany za misteryjność, mistycyzm, żarliwość artystyczną widowisk, kojarzoną z kapłaństwem, „natchnieniem biblijnych proroków”, z romantycznym natchnieniem.

³⁵ Z. Leśnodorski, *Próba syntezy*, w: Program teatralny do: J. Słowacki, *Król-Duch* (1946 r.).

³⁶ H. Vogler, op. cit., s. 7.

Ale w miarę jak rak naturalistycznego, użytkowego pojmowania sztuki zaczynał toczyć naszą kulturę i cały polski teatr współczesny prowadzony był powoli w kierunku jednopłaszczyznowego, jednowymiarowego, płaskiego odbijania rzeczywistości – Teatr Rapsodyczny stawał się jedynym niemal terenem dla swobodnej gry wyobraźni, jedynym schronieniem wygnanej zewsząd metafory, jedynym miejscem, gdzie eksperyment zdawał się szukać drogi wyjścia z zaczarowanego błędnego koła XIX-wiecznego teatru mieszczańskiego³⁷.

Elementy rapsodycznej stylistyki decydowały o wartości tego zespołu w historii powojennego teatru polskiego. Nie można jednak przeoczyć faktu, że to one również przyczyniły się do likwidacji zespołu Kotlarczyka w 1953 roku.

Teatr Rapsodyczny reaktywowano w odmiennej już rzeczywistości społeczno-politycznej i artystycznej. I nie chodzi tylko o to, że przywrócono artystom prawo do wyobraźni w sztuce. Bardziej istotne były zmiany w stylistyce teatralnej. Metafora, symbol, aluzja, ironia, nastrój – to środki artystyczne, które na trwałe weszły do języka teatru. Do tego doszły jeszcze obce Rapsodykom kategorie: drwina, groteska, brzydota, brutalność. Trudno było również nie zauważyć, że pewne elementy rapsodycznego stylu weszły w krwiobieg teatralny i były stosowane w realizacjach scenicznych, i to nie tylko teatrów należących do ówczesnych nurtów teatru alternatywnego, rodzącego się przy okazji Października. Myślę tu m.in. o stylizacji gestu, statyczności obrazów scenicznych, powadze i podniosłości tonu jako środkach wyrazu artystycznego. Dlatego w 1957 r. Voglerowi Teatr Rapsodyczny wydał się „niewiele staroświecki i powtarzający samego siebie”.

Kotlarczyk zapewne był świadom tych wszystkich zmian i związanych z nimi zagrożeń. Może dlatego powrócił do zapoczątkowanej na początku lat pięćdziesiątych tendencji zbliżenia do poetyki teatru tradycyjnego, teatru dramatycznego. Rezygnując z pierwotnej, „rygorystycznie czystej linii recytacyjnej”, podążał w stronę teatru, w którym poszczególne obrazy, układy scen „zaczynały już nie tylko służyć słowu poetyckiemu”, ale „zdobywać coś w rodzaju samodzielności teatralnej”. „Teatr, na którego początku było tylko słowo – pisał Vogler – zaczyna obrastać w mięso płótna, kłajstru, papieru, dykty, dekoracji, rekwizytu, ruchu. Zamiast ulotnego świata wyobraźni zaczyna wznosić się mozolnie naturalistyczne gmaszysko”³⁸. Słowa te opublikowane przez krytyka w 1958 r. na pewno nie w pełni odnosiły się do historii dokonań teatru w trzecim okresie działalności. Vogler pisał je po obejrzeniu trzech pierwszych przedstawień, zrealizowanych po restytucji teatru w 1957

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 8.

roku. Sygnalizował pewne niebezpieczeństwo. Nie potrafił jednak – tak mi się wydaje – wskazać drogi, którą winien podążać teatr Kotlarczyka w nowej rzeczywistości. Ten często przeze mnie przywołany artykuł obrazuje pewne sprzeczności w myśleniu ówczesnej krytyki teatralnej, która nie mając po 1956 r. wątpliwości co do historycznej roli, jaką odegrali Rapsodycy w polskim teatrze okresu wojny i okupacji i pierwszych lat po 1945 r., nie wiedziała, co zrobić i jak klasyfikować zespół Kotlarczyka w kulturze rodzącej się po Październiku. Stwarzał on im bowiem trudne do pokonania kłopoty. Z jednej strony, decyzję o reaktywacji uważali za sprawiedliwość historyczną, z drugiej zapewne woleliby, żeby Teatr Rapsodyczny był zamkniętą kartą w historii teatru. Skoro jednak teatr ponownie pojawił się na mapie teatralnej, to z jednej strony, chcieliby dostrzec w kolejnych realizacjach przejawy czystego stylu rapsodycznego (prymat pięknie wypowiedzianego słowa, asceza w stosowaniu pozostałych środków teatralnych, repertuar oparty na wielkich dziełach literatury polskiej i powszechnej). Odstępstwa od tych wyznaczników oceniali jako zdradę sprawy rapsodycznej. Z drugiej jednak strony głosili nieprzystawalność rapsodycznej stylistyki i preferowanego przez Kotlarczyka repertuaru do zmienionej rzeczywistości społeczno-politycznej i artystycznej. Można by powiedzieć, że niezależnie od podjętych artystycznych decyzji Teatr Rapsodyczny skazany był wcześniej czy później na porażkę. Chyba, że Kotlarczykowi udałooby się znaleźć środki teatralne, które zachowując podstawy rapsodycznej stylistyki, wzbogaciłyby ją o nowe wartości.

Kotlarczyk wierzył w słuszność drogi, którą podążał Teatr Rapsodyczny³⁹. Nie zadawał sobie pytania, czy w zmieniającej się rzeczywistości, w miarę oddalania się od wojny, teatr oparty na słowie, teatr powściągliwy w środkach artystycznych, teatr oparty na niedopowiedzeniu, estetyzowaniu, dążący niekiedy do nadmiernej stylizacji, teatr nie unikający hieratycznych gestów, kojarzący się z misteryjnością, celebrą, wręcz niekiedy z nabożeństwem, ma szansę przetrwania. Kotlarczyk, aktorzy z okupacyjnego, ale i w części z pierwszego powojennego okresu działalności Teatru Rapsodycznego oraz wierne nawet w najtrudniejszych momentach dziejów zespołu grono widzów – to byli ludzie ukształtowani przez określony świat doświadczeń historycznych. Ludzie wychowani przez międzywojenne gimnazjum, literaturę romantyczną i neoromantyczną kultywowaną przez szkołę i dom, ludzie kształtowani przez Kościół i tradycję świąt narodowych.

³⁹ „Kotlarczyk był silną indywidualnością, wierzył w swoje posłannictwo w teatrze. Nie znosił w środku żadnego oporu, odmienności zdania. Chciał mieć zespół w pełni oddanych, podporządkowanych trudnej w swym założeniu, pełnej wyrzeczeń artystycznej dyscyplinie. Opór ze strony aktorów wywoływał ostry atak”. T. Malak, op. cit., s. 138.

Literatura, głównie poezja narodowo-romantyczna stanowiła tam strawę codzienną, drogowskaz, zwieńczenie systemu wartości. Pełno było jej i jej ducha na lekcjach polskiego, języków obcych, śpiewu, próbach chóru, w przedstawieniach amatorskich i wieczorkach artystycznych, na zbiórkach i obozach harcerskich i w szkolnym kółku literackim. Pierwsze skrzypce grał najczęściej polonista⁴⁰.

Działalność Mieczysława Kotlarczyka w Teatrze Rapsodycznym można określić jako ciągle poszukiwanie najpełniejszego programu repertuarowego dla teatru polskiego i podążanie w stronę wypracowania właściwego stylu dla teatru narodowego. Przy okazji jubileuszu 25-lecia zespołu Kotlarczyk powrócił do własnego manifestu z 1942 r. pt. *Teatr Nasz*. Miał niewątpliwie świadomość wszystkich dokonań i pomyłek artystycznych, jakie stały się jego osobistym doświadczeniem i doświadczeniem Rapsodyków. Stąd w zakończeniu jubileuszowego opracowania zapisał:

Uświadamiamy sobie, że rzecz się zaczęła; niemniej jednak wyznajemy, że siły nasze obecnie nie pozostają w żadnym stosunku do programu, które sobie założyliśmy; że program ten przerasta nasze siły; co więcej! że program ten na długo siły jakiegokolwiek zespołu teatralnego i teatru w Polsce przerastać będzie...Pozostaje tylko: konieczność tym pracowitszego dążenia [s. 270].

Kotlarczykowi i Teatrowi Rapsodycznemu nie było jednak dane kontynuować rozpoczętego w latach wojny i okupacji dzieła. W 1967 r. zapadła decyzja o drugiej i ostatecznej likwidacji zespołu, który poprzez swoje dokonania, wyraziste i odrębne cechy stylistyki teatralnej winien mieć własne miejsce w historii polskiego teatru.

⁴⁰ M. Kuszowa, *Kwiatki dla pana Mieczysława*, w: „... trzeba dać świadectwo”, s. 117.